

Performance e utopias no teatro de amadores. O grupo de Teatro de Acção Cultural de Almada (1974-1976)¹

Dulce Simões

A conceptualização de “drama social” e “drama de palco” proposta por Victor Turner (1990) serve para discutir a criação teatral do grupo de Teatro de Acção Cultural de Almada (TACA), no contexto do Período Revolucionário em Curso (PREC)². Um grupo formado por estudantes das escolas técnicas de Almada, para os quais o teatro e a revolução significaram rituais de passagem e terrenos férteis de experimentação, estabelecidos pela *performance* como ação transformadora e na utopia como ideal mobilizador. Durante o PREC a atividade teatral proporcionou a estes jovens experiências de *communitas*, de fusão do indivíduo no coletivo, numa harmonia perfeita com o universo (Turner, 1974). A força do coletivo foi igualmente valorizada pelos jovens que participaram no Serviço Cívico Estudantil (Oliveira, 2004) e nas Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do Movimento da Forças Armadas (Almeida, 2009).

As Campanhas de Dinamização Cultural realizaram-se entre Outubro de 1974 e Março de 1975, e representaram um movimento cultural histórico que foi objeto de inúmeras críticas e oposições (Almeida, 2009). No seu estudo, Sónia Almeida refere que a recuperação da memória proporcionou aos seus protagonistas “*ajustar contas com a história nacional e oficial*”, que silenciou e desvalorizou um movimento revolucionário e cultural demarcado pelo Período Revolucionário em Curso (Almeida, 2009). A Dinamização Cultural teve contribuições provenientes de diversas áreas

¹ Este texto é uma adaptação do artigo “Teatro de amadores em Almada: *performance* e *espoir* em tempo de Revolução”, in Godinho, Paula (Coord.), 2014, *Antropologia e Performance – Agir, Atuar, Exibir*, Castro Verde: 100LUZ: 237- 256.

² Sobre o Processo Revolucionário em Curso (PREC) ver, por exemplo: ROSAS, Fernando, 2004, “A Revolução e a Democracia” in F. Louçã & F. Rosas (Org.), *Ensaio Geral. Passado e Futuro do 25 de Abril*, Lisboa, D. Quixote: 15-49.

culturais, como as artes plásticas, o teatro, o cinema, a música, a dança e o circo. A ideia subjacente era descentralizar as atividades culturais, entendendo-se a descentralização como a confrontação com públicos que raramente tinham acesso às artes, plásticas e performativas. A atividade desenvolvida, no sector do teatro, combinou a programação e seleção de grupos que acompanharam as Campanhas com o apoio à dinamização do teatro de amadores.

O teatro ao serviço da Revolução representava uma utopia para os jovens atores, espelhada em inúmeras *performances* da luta do movimento operário, da reforma agrária e do processo de descolonização. A ausência de dirigismo político, ou de qualquer imposição à atividade criativa, permitia aos grupos teatrais uma total liberdade de criação e experimentação. Assim como uma particular atenção ao público, por estarem empenhados em levar o teatro a todas as camadas da população. Nunca o teatro afirmara com tanta clareza as suas ligações à luta de classes e à participação política, nem aspirara a um papel tão preciso no interior do processo revolucionário em curso. A escolha das peças não evidenciava apenas a divulgação de autores “malditos”, como Bertolt Brecht, mas a criação de textos de intervenção política, que servissem para transformar a relação entre o público e os atores. Na linha proposta pelo encenador brasileiro Augusto Boal (2009), ao defender que “*todos os seres humanos são atores, porque atuam, e espetadores, porque observam*” (Boal, 2009 *passim*).

Neste contexto, a inter-relação do “*drama social*” com o “*drama de palco*” não era um padrão repetitivo cíclico e infundável, mas “*um processo em espiral*” (Turner, 1990: 16) que provocou um enorme impacto na alteração das sensibilidades e na compreensão da sociedade, registadas em múltiplas *performances* da Revolução. As práticas performativas criaram momentos de reflexividade que incitavam à transformação social, por meio de narrativas, de experiências, de subjetividades e expressões artísticas.

Performance e utopias dos “amantes sem dinheiro”

Nos finais da década de 60 assiste-se ao ressurgimento do teatro de amadores, como terreno fértil de experimentação e contestação política à ditadura. Logo após o

25 de Abril de 1974 três grupos de teatro de amadores estrearam peças de “autores malditos”: “A Excepção à Regra”, de Bertold Brecht, representada pelo grupo de alunos das escolas técnicas de Almada, com encenação de Rogério de Carvalho (29-5-1974), o “Canto do Papão Lusitano”, de Peter Weiss, pelo grupo Conjunto Cénico Caldense, encenada por Pereira da Silva (25-9-1974) e “As Espingardas da Mãe Carrar”, de Bertold Brecht, pelo Grupo de Teatro Mem Martins, encenada por José Gil (1-2-1975)³. As peças refletiam a dinâmica de um tempo de aceleração histórica, e revelavam a capacidade criativa dos grupos de amadores. No período compreendido entre 1974 e 1976 era impossível demarcar claramente os projetos estético-ideológicos da prática teatral, pelos textos e leituras cénicas surgirem amalgamados numa mesma visão do drama social. O teatro emergia como uma força aglutinadora, representativa de opções político-ideológicas que viriam a revelar-se diferenciadoras. Paralelamente surgiam novos grupos, integrados em associações, coletividades, casas do povo e de pescadores, em clubes desportivos, em escolas e até em empresas, como o Grupo TAP, o Grupo RTP, ou o Grupo de Teatro do Banco Borges & Irmão (Porto, 1985: 130), que ampliaram a área de intervenção do movimento teatral. A descentralização teatral tornava-se uma realidade, e foi talvez um dos aspetos mais importantes da Revolução, tomando como exemplos o projeto do Grupo de Teatro de Campolide desenvolvido em Almada, dirigido por Joaquim Benite (actual Companhia de Teatro de Almada), a criação do Teatro de Animação de Setúbal (TAS) por Carlos César em 1975, e a formação do Centro Cultural de Évora⁴. Como assinalou Carlos Porto (1985), “os grupos de teatro amador, «amantes sem dinheiro», com os seus espetáculos, numerosos festivais, cursos e seminários, ocuparam teatralmente o País, substituindo em muitos casos o teatro profissional” (1985:129).

³ O Grupo de Teatro de Mem Martins (GTMM) surge em 1973 por iniciativa de seccionistas culturais de uma colectividade local, o “Mem Martins Sport Clube (MMSC)”. *As Espingardas da Mãe Carrar*, de Bertold Brecht foi a segunda peça do grupo. Mais informações sobre o historial do grupo pode ser consultada em: <http://agazetasaloia.blogspot.pt/search?updated-min=2009-01-01T00:00:00Z&updated-max=2010-01-01T00:00:00Z&max-results=38> com fotos em:

<http://agazetasaloia.blogspot.pt/2010/11/as-espingardas-da-mae-carrar-de-brecht.html>

⁴ Em 1975 o Teatro Garcia de Resende foi ocupado pelo Centro Cultural de Évora, dando início à primeira experiência de descentralização teatral. Após profundas reformas levadas a cabo pelo município nos últimos 20 anos, o teatro mantém-se como um espaço cultural de referência, gerido pelo Centro Dramático de Évora (CENDREV). O CENDREV é igualmente responsável pela recuperação do importantíssimo espólio de marionetas tradicionais do Alentejo, os Bonecos de Santo Aleixo, com os quais realizou representações em Portugal e no estrangeiro e organiza a Bienal Internacional de Marionetas de Évora (BIME), criada em 1987: <http://www.cendrev.com/apresentacao.php>

No concelho de Almada o teatro amador mantinha uma estreita relação com o associativismo operário, como estratégia de resistência política à ditadura (Simões, 2013). As coletividades foram espaços de sociabilidade de classe fundamentais à consciencialização política dos trabalhadores, na construção de uma cultura operária, na qual o teatro ocupou um lugar central (Figueiredo, 2013). A prática teatral permitiu à classe operária o acesso a espaços de lazer e o desenvolvimento de atividades intelectuais, que produziram novas maneiras de pensar e de transformar o mundo (Simões, 2015:6). O teatro de amadores concretizava a missão de permitir que cada pessoa, independentemente da sua formação ou profissão, explorasse e desenvolvesse potencialidades de expressão e de comunicação, criando e consolidando laços de relacionamento coletivos, participando em discursos de reconhecimento e de crítica da realidade social⁵. Na década de 1970 destacam-se os projetos teatrais desenvolvidos pelo Grupo de Iniciação Teatral da Trafaria (GITT)⁶, pelo Teatro Amador da Incrível Almadense (TAI)⁷ e pelo Grupo de Teatro de Campolide (atual

⁵ Nos finais da década de 1950 destacamos na atividade teatral de Almada: o grupo Dramático os “Os Incríveis”, dirigidos por Fernando Santos Gil na Sociedade Filarmónica Incrível Almadense; o Grupo Dramático da Academia Almadense, dirigido por Romeu Correia na Academia de Instrução e Recreio Familiar, e o “Grupo Cénico” da Sociedade Filarmónica União Artística Piedense, dirigido por Augusto Duarte (Simões, 2015).

⁶ O Grupo de Iniciação Teatral da Trafaria (GITT), fundado em 1972 nos Recreios Desportivos da Trafaria, apresenta-se como um coletivo de amadores que marcou a história cultural do concelho de Almada, pioneiros de uma renovação estética e de uma atitude cultural que ainda mantém. Em 1972 o GITT estreia a peça “Trilogia de Tchekhov” com encenação de Marcelo de Brito e cenografia de Francisco Figueira, em 1973 com encenação de Fernanda Lapa e cenografia de José Castanheira apresentam “Os Pequeno Burgueses” de Máximo Gorky. Com encenação de Rogério de Carvalho e cenografia de José Castanheira apresentam a “Povoação Vende-se” de A. Lizarraga (1975) e “As Três Irmãs” de Anton Tchekhov (1977). A par do projeto teatral o GITT organizou 5 Ciclos de Cultura (1978 a 1982) compostos por espetáculos de teatro, música, cinema, dança, poesia e exposições, evento inovador que antecede, e inspira o Festival Internacional de Teatro de Almada (criado em 1983 por Joaquim Benites). Em 1996 constitui-se em Associação Cultural sem fins lucrativos. Ao longo do tempo passaram pelo GITT vários atores, cenógrafos, encenadores e técnicos que estiveram ligadas ao teatro profissional como: Fernanda Lapa, Rogério de Carvalho, Alberto Pimenta, José Caldas, Dalton Asseff, Marques d'Arede, Filipe Domingues, Maria Emília Castanheira e Arq. José Manuel Castanheira. O GITT tem participado em todas as Mostras de Teatro de Almada e foi sempre apoiado pela Câmara Municipal de Almada, Junta de Freguesia da Trafaria, atual União de Freguesias de Caparica e Trafaria, e Recreios Desportivos da Trafaria, e teve apoios pontuais da Secretaria do Estado da Cultura e da Fundação Gulbenkian: <http://gitt.do.sapo.pt/>

⁷ A atividade teatral afirmou-se na Sociedade Filarmónica Incrível Almadense desde 1903, proporcionando aos sócios e à comunidade diversos géneros de espetáculos, desde peças de intervenção política e social até à revista, bastante apreciada pela população almadense. Pelas experiências cénicas da Incrível passaram várias gerações de atores, atrizes, encenadores, cenógrafos e técnicos, dignificando o nome da coletividade e da sua Secção teatral. O Grupo de Teatro da Incrível Almadense (TAI) foi fundado em 1969. Em 1976 apresentou a peça “O Pão”, uma colagem de textos de diversos autores revolucionários focalizada na luta de classes, encenada por Luís Marques, que foi apresentada em diversas coletividades dos concelhos de Almada e Barreiro. Nos finais dos anos 80 assiste-se a um interregno na atividade teatral, que será reativada na década seguinte. Em 1998, no

Companhia de Teatro de Almada), que inicia o seu percurso como grupo amador, e encontrará em Almada o terreno fértil para a consolidação de um projeto profissional pela ação de Joaquim Benite⁸.

Em 1972 foi criado na Escola Industrial e Comercial Emídio Navarro o primeiro grupo teatral, fruto do trabalho de experimentação de um professor de matemática com alguns dos seus alunos. O grupo, denominado “Amadores de Almada”, encontrou no professor de matemática Rogério de Carvalho o apoio técnico e artístico necessário à sua concretização. O crítico teatral Carlos Porto (1985) realçava o trabalho desenvolvido por Rogério de Carvalho como:

“(...) um caso único em Portugal, o de um professor de matemática das escolas técnicas que antes do 25 de Abril criou belos espetáculos contestatários e, depois, continuou calmamente a construir espetáculos que ficam ao lado do melhor teatro que se faz” (Porto, 1985: 130).

Rogério de Carvalho nasceu em Gabela, Angola, em Setembro de 1936, e cresceu entre os cafezais, até completar a instrução primária. Concluiu o curso comercial no Huambo e a preparação para a universidade em Luanda. Aos 18 anos veio viver para Lisboa, onde se licenciou em Economia. Em 1968 matriculou-se na Escola Superior de Teatro e Cinema por curiosidade, para preencher os tempos livres. Como recordou, numa série de entrevistas que realizei em 2004⁹:

“Até essa altura, nunca tinha experimentado o teatro. Tive de trabalhar para me sustentar, primeiro num banco e depois comecei a dar aulas nas escolas comerciais. (...) Depois comecei a levar as coisas a sério e a perceber que o teatro era uma forma de estar no mundo, de olhar para as coisas. O curso de Economia dava sustento, o que não conseguia através do teatro, mas o meu percurso ia-se desenhando nesse sentido” (Rogério de Carvalho).

âmbito das comemorações dos 150 anos da Incrível Almadense foi criado o grupo Cénico da Incrível Almadense, apresentando produções teatrais de autores portugueses e estrangeiros, aliada a uma programação de espetáculos, denominados cafés-concertos: <http://cenicoincrivelalmadense.blogspot.pt>

⁸ A Companhia de Teatro de Almada nasceu em 1978, quando o Grupo de Campolide (fundado em 1971 por Joaquim Benite) se instalou no teatro da Academia Almadense até 1987. Em 1988 inauguram o Teatro Municipal de Almada, sito no antigo mercado de abastecimento municipal, e em 2006 o novo Teatro Municipal de Almada: um projecto audaz dos arquitectos Manuel Graça Dias e Egas José Vieira, concebido de raiz para o funcionamento da Companhia e prossecução do seu projecto teatral, no contexto de um programa de desenvolvimento regional integrado (Rede Nacional de Teatros e Cine-teatros municipais). Site oficial da Companhia: <http://www.ctalmada.pt/historial.shtml>

⁹ “Um Projecto de Vida, caminhos e encruzilhadas”, história de vida parcial do encenador Rogério de Carvalho. Trabalho inédito realizado na licenciatura em Antropologia, para a cadeira de Métodos e Técnicas de Investigação Antropológica, orientado pelo Prof. Juan Brian O’Neill (ISCTE-IUL), 2004.

Carlos Porto (1989) salientava a importância dos grupos de teatro de amadores na renovação do teatro em Portugal, relembrando a peça “Antígona”, uma colagem de textos com encenação de Rogério de Carvalho, levada a cena em 1972, pelo primeiro grupo da Escola Industrial e Comercial Emídio Navarro: os “Amadores de Almada” (1989: 290). A representação da peça no ginásio da escola, para um público muito diversificado, foi uma experiência marcante para a geração de estudantes que entre 1974 e 1976 deram continuidade ao projeto, formando o TACA - Teatro de Acção Cultural de Almada. A revolução de Abril veio criar condições propícias ao desenvolvimento do projeto teatral, que os jovens apreenderam como um rito de passagem, de aprendizagem e experiência de vida.

Os ritos de passagem (Van Gennep, 1909) servem para transformar a individualidade em complementaridade, o isolamento em interdependência, e a autonomia em integração social. Na maioridade, algumas pessoas adaptam-se melhor do que outras à ordem social estabelecida. As que não se adaptam vivem na tensão entre consentimento e sublevação, imaginando uma sociedade perfeita que não sabem ao certo se é possível de alcançar ou realizar, vivem num estado de utopia. Os jovens atores do TACA, com idades compreendidas entre os 17 e os 19 anos, pretendiam transformar a sociedade, cientes que “*ser cidadão não é viver em sociedade, é transformá-la*” (Boal, 2009: 22). A proposta teatral de Augusto Boal, que aliava o teatro à ação, entendendo o teatro como instrumento de emancipação e consciencialização política, foi uma das teorias estruturantes dos jovens atores, por entenderem a *performance* como ação, interação e transformação¹⁰.

Entre 1974 e 1976 o grupo criou duas peças, com textos coletivos que espelhavam e recriavam as problemáticas do drama social, e representou-as em comissões de moradores, associações de cultura e recreio, quartéis, instituições de ensino dos Distritos de Setúbal e de Lisboa, como a Casa Pia de Lisboa (integrados no projeto de Dinamização Cultural do MFA), e no Algarve, no âmbito das comemorações do 1º de Maio de 1975. As críticas teatrais serviam de estímulo ao

¹⁰ Os principais objetivos de Augusto Boal eram democratizar os meios de produção teatral, permitindo o acesso ao teatro das camadas sociais mais desfavorecidas e a transformação da realidade através do diálogo teatral, associado a uma nova técnica de preparação dos atores, que teve grande repercussão mundial. Centro de Teatro do Oprimido. O “Teatro do Oprimido” remete ao Brasil das décadas de 60 e 70, mas o termo é citado pela primeira vez na obra *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, de Augusto Boal, um conjunto de artigos publicados entre 1962 e 1973, que sistematizam e conceptualizam seu método teatral. Site oficial: <http://ctorio.org.br/novosite/quem-somos/historia/>

grupo, que beneficiava de escassas verbas provenientes do Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis (FAOJ). Rogério de Carvalho recordava o mérito do trabalho desenvolvido e a falta de apoios financeiros que conduziram ao desaparecimento do grupo:

“Lembraste quanto trabalhámos aqui em Almada, sem ligações com nada e a fazer trabalho comunitário etc., e vem o Teatro de Almada e de uma penada apanhou tudo, apanhou a Câmara, apanhou o dinheiro todo, e não sei quê mais, e se não tivessem esse dinheiro eles não faziam. Nós não, nós fazíamos. Portanto, é o que eu costumo dizer, aquilo que eu desenvolvo, mais ninguém quer desenvolver, e então fico satisfeito, porque crio o meu próprio espaço. E isso é uma das coisas fundamentais, porque para mim, embora eu hoje já não possa dizer que faça teatro experimental, ou teatro à procura de novos caminhos, não isso não faço, mas continuo sempre preocupado, através das minhas leituras, em estar sempre em situação de não me repetir, encontrar em cada espectáculo um terreno em que sinta que não estou a fazer repetições”.

Num tempo de transformações políticas e sociais fazer teatro significava participar num projeto coletivo, no qual as relações entre os elementos do grupo traduziam a dimensão de *communitas*, como processo ritual de conhecimento e autoconhecimento entre iguais. Os ritos apontavam para a ruptura na ordem e na vida quotidiana dos jovens atores, expostos alternadamente à estrutura e à *communitas*, a estados e a transições (Turner, 1974: 120). Victor Turner acentuava a importância do teatro experimental nas sociedades industriais, como herdeiro da fase “liminar” do processo ritual, caracterizando a evolução dos géneros culturais de representação por “Estado Liminoíde”, no qual os indivíduos encontram o terreno fértil à livre criação de formas estéticas reflexivas da sociedade.

Neste sentido, ritual e teatro envolvem acontecimentos liminares e processos, manifestando nas suas diversificadas representações um importante espectro do “drama social”. No “Estado Liminóide” os atores são despojados do seu *status* social, para iniciarem um percurso de novas aprendizagem e livre criação. No caso do TACA, os atores atendiam às orientações do encenador, embora partilhassem das mesmas experiências. Os ensaios representavam um tempo e um espaço de liberdade criativa, que permitia a procura do conhecimento e a experimentação teatral resgatada dos métodos de Jerzy Grotowski, Julian Beck, Judith Malina e Augusto Boal.

Jerzy Grotowski foi o fundador do Teatro Laboratório em 1959, em Opole, na Polónia, que em 1965 obteve o estatuto de Instituto de Investigação Teatral. O Teatro Laboratório tinha uma companhia própria e permanente, na qual os seus membros desenvolviam pesquisa na “arte de representar”. O “método Grotowski”, ou “Teatro Pobre”, ficou reconhecido nos meios teatrais pela técnica pessoal do ator constituir o núcleo da arte teatral. Grotowski trabalhou a transformação do ator de tipo em tipo, de carácter em carácter, de figura em figura, sob o olhar do público, de “maneira pobre”, ou seja, utilizando apenas o corpo. No esforço de arrancar a máscara quotidiana, o teatro, com a sua percepção carnal, sempre lhe pareceu uma espécie de provocação (Grotowski, 1975: 18-19). No “Teatro Pobre” não existe maquilhagem, cenografias especiais, jogos de luzes, efeitos de som, apenas a relação e comunicação entre o ator e o público. No entanto, essa relação é deliberadamente construída, pela colocação do público de acordo com a intencionalidade a retirar das suas emoções, de forma a subordiná-lo ao ator, criando-lhe tensão, limitação de espaço, ou constrangimento. O elemento fulcral é o ator, com o seu trabalho de pesquisa, de conhecimento das suas potencialidades e limitações. O método de trabalho assemelha-se a um ritual de iniciação, no qual os atores experimentam um processo de despojamento e introspeção. Os atores testam-se, interiorizam-se, descobrem o corpo e as emoções, autodisciplinando-se nos gestos e na vocalização, para retirarem das suas experiências de vida a matéria-prima com que criam as suas performances.

Em Portugal, este método foi levado à prática pelo TACA, grupo constituído por seis elementos do género masculino, entre os quais o encenador Rogério de Carvalho, e um do género feminino. Numa crítica da peça “A Greve”, Carlos Porto (1976) escreveu:

“(...) Em Portugal esse princípio tem sido levado à prática por um artista amador que trabalha desde há anos em Almada principalmente com alunos das escolas técnicas. (...) Utilizando de forma rudimentar, mas com inteira seriedade, a técnica de Grotowsky, Rogério de Carvalho aplica-a a projectos de carácter temático muito diferente, substituindo a carga mística dos espectáculos do artista polaco por um conteúdo inteiramente político (o que Rogério de Carvalho já fazia antes do 25 de Abril). Temos acompanhado a carreira deste professor de matemática que se apaixonou pelo teatro e continuamos a ser surpreendidos pela

sua capacidade em arrancar dos actores que dirige uma energia criativa, uma dinâmica de realização corporal e vocal que não costumamos ver no nosso teatro profissional”¹¹.

A peça “A Greve” resultava de uma colagem de textos criados pelo grupo, e tinha por tema central uma greve e a forma como era reprimida. A partir do tema base o espetáculo irradiava através de múltiplas variações, que passavam por dois aspetos fundamentais: o confronto entre patrões e trabalhadores, e a luta dos soldados destacados para reprimir a greve, um dos quais é morto por apoiar os grevistas. A peça dividia-se em três partes: na primeira e terceira descrevia-se a greve, suas causas e consequências, gerando um ambiente de grande tensão e violência. A segunda parte detinha uma forte componente satírica, e estabelecia a relação e conexão entre a primeira e a terceira, para denunciar a sociedade capitalista e os estigmas da burguesia, que autodestruía-se no vício manipulado do consumo. A componente satírica sublinhava o carácter político do espetáculo, para além de clarificar as relações entre personagens que se desdobravam em múltiplas situações. A criatividade e imaginação dos atores refletia-se na transmutação intencional dos escassos adereços, atribuindo-lhes valor simbólico em função da sua utilização. Numa crítica à vida quotidiana dos trabalhadores nas sociedades industriais, um caixão servia simultaneamente de cama, automóvel, bancada de trabalho e mesa. A utilização de um pano negro a cobrir uma atriz, simbolizava a violação. Tratava-se de um jogo repetitivo, rico em marcações, ocupação sonora do espaço, com o máximo de aproveitamento dos recursos corporais e vocais dos atores, como sublinhava o crítico teatral Carlos Porto:

“ (...) O trabalho dos sete atores do grupo, e entre eles o próprio encenador, é uma notável demonstração de capacidade corporal, de entrega, não a um «papel» na versão tradicional – mas a uma «função», entrega que implica um esforço físico e psicológica bastante grande. (...) Essa capacidade corporal é acompanhada pelos jogos vocais, que constituem o único tecido sonoro em que o espetáculo se apoia. (...) Espetáculo marginal do nosso teatro, “A Greve”, por assim dizer, está para o teatro amador que atualmente se faz, como o teatro «underground» estaria para o teatro profissional”¹².

¹¹ Revista *Flama* nº 1472, de 21 de Maio de 1976, pp. 6-7.

¹² Revista *Flama* nº 1472, de 21 de Maio de 1976: 6.

A representação permitia inter-relacionar diversas formas de expressão artística e de retórica, recorrendo à colagem de textos literários, de imprensa e originais, atribuindo aos objectos diferentes conotações simbólicas, utilizando a expressão corporal e vocal dos atores para recriar a realidade, desmontando-a de forma grotesca e caricatural. Neste processo de trabalho o grupo de Teatro de Acção Cultural de Almada articulava o “teatro pobre” de Grotowski, no trabalho dos atores, com a marcação e exploração do espaço cénico do Living Theatre, numa permanente interação entre ator e espectador de forma efetiva e intencional.

O Living Theatre foi criado em 1949 por Julian Beck e Judith Malina e era constituído por jovens universitários de formação anarquista, que contestavam o sistema teatral da Broadway. O espetáculo de estreia, “Doctor Faustus Lights the Lights” (1951), de Gertrude Stein, realizou-se na casa dos Beck devido à falta de apoios financeiros. Ao envergarem por um género de representação ritualizada, com um espaço cénico partilhado por atores e espetadores, tinham por objetivo a interação com o público. Numa entrevista realizada na década de 1960, Julian Beck reafirmava a intenção do Living Theatre em modificar a *performance*, para que o teatro realizasse finalmente a revolução que tinha agitado outros géneros performativos, como a música, a pintura e a escultura (Biner, 1976: 20). “Paradise Now” uma das peças mais emblemáticas do grupo, obedeceu a uma construção minuciosa, delimitada por fases, com procedimentos, regras e a utilização de variadíssimos símbolos, que reunia num único espaço práticas rituais, valores e sentimentos, tragédias, e uma forte interação com o público gerando múltiplas representações da realidade social. A peça era uma criação coletiva que:

“(…) No consta de historia propiamente dicha, sino de una serie de acciones distribuidas en nueve cuadros. En ellos, los actores descendían al espacio del espectador con varillas de incenso y, en distintos lugares de la sala, en extrañas posiciones, improvisaban de manera colectiva, desarrollaban ejercicios corporales en los que los movimientos obedecían rítmicamente al sonido, hacían largos silencios, cantaban salmodias o letanías que el público podía corear invitado por los actores. El teatro no era ya un pasatiempo, sino un compromiso” (Oliva & Monreal, 1997: 410).

Julian Beck defendia que “a criação coletiva é a arma secreta do povo”, descrevendo a *performance* como uma viagem espiritual e política do coletivo para o

indivíduo, e do indivíduo para o coletivo, uma viagem para os atores e para os espetadores. A peça representava o percurso para a revolução anarquista, que conduzia à ação revolucionária “aqui e agora”, com o propósito de alcançar um estado do Ser, no qual a ação revolucionária fosse possível. A utopia do “teatro revolução” foi igualmente partilhada pelos jovens atores do TACA, que encontraram no PREC o tempo propício à idealização de uma revolução cultural, capaz de transformar as mentalidades e alterar as estruturas da sociedade portuguesa.

Algumas reflexões

Roland Barthes (1984) diz-nos que o amador não é necessariamente definido por um saber menor, ou por uma técnica imperfeita, mas por aquele que não mostra, que não se faz ouvir. O sentido desta ocultação é que o amador procura produzir a sua própria fruição, e para lá do amador acaba a fruição pura, e começa o imaginário, o artista. O artista frui, mas a partir do momento em que se mostra e se faz ouvir, a partir do momento em que tem um público, a sua fruição passa a estar conforme com uma imago, “*que é o discurso que o «outro» sustenta sobre o que ele faz*” (Barthes, 1984: 194). O percurso de Rogério de Carvalho comprova a teoria formulada por Roland Barthes, ao receber em 1981 o Prémio da Melhor Encenação, da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, com os espetáculos “Tio Vânia” de Tchekov e “O Paraíso não está à vista” de Fassbinder, e em 2012 o Prémio da Crítica, da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro¹³. Na encenação teatral Rogério de Carvalho tenta encontrar a essência da vida, da sociedade, e do indivíduo que se confronta com os seus dramas internos, com a sua integração na comunidade, com os problemas sociais e políticos. Como indivíduo carrega a responsabilidade de dar sentido ao seu universo, apesar dos géneros *performativos* serem desmembrados e perderem poder no mundo contemporâneo, quando colocados à margem dos processos sociais e políticos.

Para os jovens que através de géneros performativos, ou outras formas de ação, participaram ativamente no Processo Revolucionário em Curso, o “drama

¹³ Porto24: “Encenador Rogério de Carvalho distinguido com o grande prémio da crítica de 2012”: <http://porto24.pt/vida/05022013/encenador-rogerio-de-carvalho-distinguido-com-o-grande-premio-da-critica-2012/#.UqstrCfyOCK>

social” e as suas fontes de poder foram importantes experiências de vida. Os seres humanos aprendem pela experiência e talvez a mais profunda experiência seja através do drama, não através do “drama social” ou do “drama de palco”, mas do processo circulatório ou oscilatório da sua mútua e incessante alteração. Este processo é sensível às mudanças no modo de produção da sociedade, permite a renovação de valores e a criação de novos conceitos de reinvenção do real. O “drama de palco”, quando se destina a mais do que entretenimento, embora o entretenimento seja um dos principais objetivos, tem por propósito, explícito ou implícito, testemunhar os mais importantes dramas sociais no seu contexto social (guerras, revoluções, conflitos laborais, mudanças institucionais, movimentos sociais, etc.). A mensagem do “drama de palco” e o seu eco retórico são direcionados para a estrutura latente do “drama social”, e parcialmente para a sua pronta ritualização. A vida torna-se então num espelho, mantido ou elevado a arte, e o viver representa as suas vidas, para os protagonistas do drama social, um “drama vivido” (Turner, 1990:17), equipado pela *performance* e pela utopia.

A criação reflexiva do “drama social” em géneros performativos, encontra nos órgãos de comunicação social e nas redes sociais (virtuais) um forte veículo de difusão e de impacto a nível emocional e estrutural. As versões que as sociedades produzem são inúmeras, porque em todas as sociedades existem diferentes classes sociais, diferentes etnias, diferentes religiões, diferentes regiões, e pessoas de diferentes idades e sexos, e cada uma delas produz versões performativas que tentam atribuir significado à crise particular da sua própria sociedade.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Sónia, 2009, *Camponeses, Cultura e Revolução. Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA (1974-1975)*, IELT-Colibri.
- BARTHES, Roland, 1984, “Diderot, Brecht, Eisenstein” in *O Óbvio e o Obtuso: Ensaio Crítico*, Lisboa, Edições 70: 81-87.
- BINER, Pierre, 1976, *O Living Theatre*, Lisboa, Forja Editora.
- BOAL, Augusto, 2009, *A Estética do Oprimido*, Rio de Janeiro, Garamond.
- BRECHT, Bertold *et al*, 1973, *Teatro e Vanguarda*, Lisboa, Editorial Presença.
- FIGUEIREDO, Cláudia, 2013, “Os Usos do Palco: o proletariado e o teatro no início do século XX”, *Revista UBILETRAS*, 4: 23-40.
- GROTOWSKI, Jerzy, 1975, *Para um Teatro Pobre*, Lisboa, Forja Editora.
- OLIVA, C. & MONREAL, F. T., 1997, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Catedra.
- OLIVEIRA, Luísa Tiago de, 2004, *Estudantes e Povo na Revolução. O Serviço Cívico estudantil (1974-1977)*, Oeiras, Celta Editora.
- PORTO, Carlos & TELES DE MENESES, Salvato, 1985, *10 Anos de Teatro e Cinema em Portugal (1974-1984)*, Lisboa, Editorial Caminho.
- PORTO, Carlos, 1989, “Do teatro tradicional ao teatro independente” in António Reis (Dir.) *Portugal Contemporâneo*, vol.5: 279-290.
- SIMÕES, Dulce, 2015, “O teatro operário em Almada (1877-1947): sociabilidades e consciencialização política”, comunicação ao II Congresso Internacional de História do Movimento Operário e dos Movimentos Sociais em Portugal (Maio 2015): http://www.academia.edu/12333219/O_teatro_oper%C3%A1rio_em_Almada_1877-1947_Sociabilidades_e_consciencializa%C3%A7%C3%A3o_pol%C3%ADtica, consultado em 31 de Maio de 2015.
- , 2013, “A realização dos homens não era no seu trabalho nas fábricas, mas nas colectividades. Discursos e práticas de resistência na Cooperativa de Consumo Piedense” in B. Monteiro & J. D. Pereira (Org.), *De Pé Sobre a Terra. Estudos Sobre a Indústria, o Trabalho e o Movimento Operário em Portugal*, Ebook, Cap.III: 481-503.
- TURNER, Victor W., 1974, *O Processo Ritual. Estrutura e Anti Estrutura*, Petrópolis-Brasil, Editora Vozes.
- , 1990, “Are There Universal Performances in Mito, Ritual and Drama?” in R. Schechner e W. Appel (Ed.) *By Means of Performance – Intercultural studies of theatre and ritual*, Cambridge University Press: 8-18.
- VAN GENNEP, Arnold, 1978, *Os Ritos de Passagem*, Petrópolis-Brasil, Editora Vozes.

Fontes impressas

Revista Flama, n.º 1472, de 21 de Maio de 1976: 6-7.